



FASA - Faculdade de Ciências Sociais
Aplicadas

Curso de Comunicação Social - Jornalismo

PAULO CÉSAR ALVES DA SILVA

**A REVELAÇÃO DA IMAGEM PELA PALAVRA OUVIDA: A POESIA DE
MANOEL DE BARROS**

BRASÍLIA

2008

Paulo César Alves da Silva

**A Revelação da Imagem pela Palavra Ouvida: A Poesia de Manoel de
Barros**

Monografia apresentada ao Centro
Universitário de Brasília como requisito
parcial à obtenção do título de bacharel em
Comunicação Social - Jornalismo.

Professora Orientadora: Claudia Busato

**Brasília
2008**

Paulo César Alves das Silva

A Revelação da Imagem pela Palavra Ouvida: a Poesia de Manoel de Barros

Monografia aprovada em ____/____/____ para
obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social - Jornalismo.

Banca Examinadora:

Professora Claudia Busato

Professor Beto Rocha

Professor Gustavo Castro

AGRADECIMENTOS

A meus pais João e Glorinha (in memória), aos meus irmãos, a minha amada filha Natália Cecília e aos amigos...

Em especial, aos amigos deputado Odacir Zonta e Rita Zonta, por acreditarem em mim e pelo carinho sempre dispensado.

Ao poeta Manuel de Barros, por ter preparado uma bela obra em que pude me interessar.

A dona Lili Miranda, pelo incentivo e por acreditar.

A Claudia Busato, pela cumplicidade e entendimento antes e durante orientação, por seu apoio e profissionalismo exercidos nesse momento tão importante de minha vida, a quem serei eternamente grato.

Aos poetas e leitores de poesia, arte escrita que deseja comunicar...

*Para entender nós temos dois caminhos: o da
sensibilidade, que é o entendimento do corpo; e o da
inteligência, que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore.
(Manoel de Barros, 1996)*

RESUMO

Este trabalho objetiva compreender o valor comunicativo exercido pela palavra e pela imagem na obra do poeta Manuel de Barros, além de sua relação com a comunicação. A estrutura lingüística do texto poético se utiliza de uma linguagem elaborada e própria, quando comparada à linguagem comum. É uma forma de comunicação na qual o recurso usado pelo poeta é a palavra-imagem. Embora seu intuito seja comunicar, ainda não tratamos cuidadosamente da capacidade que essa linguagem tem de traduzir as coisas olhadas e percebidas no abandono do seu existir. O texto poético, embora visto como arte, é estudado com afínco por alguns poucos estudiosos do ponto filosófico e da comunicação, justamente por respeitarem nele a sua força natural. Para se ler uma linguagem poética, é preciso ler a intenção do poeta naquilo que escreve e nas imagens que utiliza.

Palavras-chave: imagem, imaginação, linguagem e palavras.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
2 A IMAGEM VISTA PELAS PALAVRAS.....	11
2.1 A vivência fenomenológica em Manoel de Barros.....	13
2.2 Imaginação, devaneio ou atitude perceptiva diante do mundo sensível... 	19
3 O ENLEIO FILOSÓFICO DA LINGUAGEM POÉTICA.....	22
4 BRINCANDO COM PALAVRAS: INTENCIONALIDADE DA	
LINGUAGEM POÉTICA EM MANOEL DE BARROS.....	29
5 CONCLUSÃO.....	38
REFERÊNCIAS.....	40
ANEXOS.....	42

1 - INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o propósito de explorar o valor comunicativo do texto poético de Manuel de Barros, poeta de linguagem peculiar e apaixonado pela imagem. A principal motivação desta pesquisa foi a aproximação espiritual do pesquisador com a poesia de Manoel de Barros a partir de atenta leitura de sua obra e por haver realizado, em período dessa formação acadêmica, entrevista com o poeta.

Manoel gosta de brincar com palavras, gosta da "irresponsabilidade" da palavra e do sentido não-convencional ou aprendido da linguagem, explorando o campo figurativo dos sentidos. Usa da poesia para comunicar-se com o mundo. Sua poesia entra como "minhoca que oxigena o solo duro" e nesse gesto da língua areja as idéias. Em sua linguagem há um jogo de oposições. Nessa liberdade extrema, instiga o leitor a resgatar a fúria e a ternura dos espaços próprios e íntimos. Pisar o solo da imagem é mais que o "ir e vir", que se limita ao deslocamento espacial.

Para dar sustentação teórica à análise, fez-se uso de alguns conceitos tais como: de imagem, de imaginação, de linguagem e de palavras. Buscou-se auxílio na hermenêutica para alcançar a estrutura compreensiva e interpretativa dos textos do poeta.

Este estudo ressalta a interseção das palavras com as imagens. Há dois eixos constantemente presentes na obra do poeta, que valoriza a imagem usada como recurso próprio de linguagem, a que chama de "linguagem não acostuada". As imagens são usadas de modo intencional na sua poesia e o poeta deixa clara esta intencionalidade quando propõe ao leitor uma cumplicidade entre imagem e palavra, pois a imagem revelada nos seus poemas é um entrelaçamento complexo da realidade material com o sonho do autor.

O autor-guia desse estudo e que traz os conceitos de imagem e imaginação nos textos de Manuel foi *A Poética do Espaço e a Poética do Devaneio*, do filósofo francês Gaston Bachelard, cuja obra se alinha ao racionalismo ativo (e criativo) presente na obra do poeta, na imbricação fenomenológica e lingüística entre imagem e palavra. Os dois capítulos, ao reunirem os conceitos de imagem e linguagem, constituem o eixo metodológico desta monografia.

O presente trabalho é composto de três capítulos. No primeiro - A Imagem Vista pelas Palavras -, como já foi dito, além dos conceitos de imagem de Bachelard, estudam-se também os conceitos de imagem de Blanchot, que assegura que ela vem do vazio e se afirma onde o nada se afirma. Transitou-se de modo singelo pela fenomenologia de Edmund Husserl, que afirma que o poeta tem vivência intelectual, pelo fato de captar um dado no sentido absoluto. Já para Dagognet, que trata do conceito de imaginação sob outro prisma, o indivíduo precisa colocar-se em comunhão com o mundo sensível, ou seja, adentrar no universo imaterial das possibilidades. É lá que, através do exercício 'imaginístico', o poeta apreende as imagens que descreve.

No segundo - O Enleio Filosófico da Linguagem Poética -, serão apresentados alguns conceitos de linguagem, especialmente da obra de Richard Palmer sobre hermenêutica, numa tentativa de elucidar a linguagem adotada pelo poeta estudado. Por esta ótica, sai-se convencido de que, para conceber um pensamento poético, é preciso ouvir a palavra para em seguida vê-la. E é com esta compreensão que o poeta constrói a estrutura de sua linguagem.

Por último, no terceiro - Brincando com Palavras: Intencionalidade da Linguagem Poética em Manoel de Barros -, são abordados alguns textos no intuito de realizar não uma crítica literária, mas permitir uma aproximação aos conceitos citados nos dois capítulos. Na análise de alguns poemas, é possível perceber a riqueza peculiar dessa linguagem e o seu falar por imagens. Assim, se as palavras aderem à rigidez do texto, impressiona, igualmente, a capacidade das imagens que brotam da escrita poética de se tornarem um evento comunicativo.

A imagem vista pelas palavras

Foto: Shêiro



*Os pés dos caminhos poéticos de Manuel de Barros.
Assim como as palavras, as imagens se completam.*

2 A imagem vista pelas palavras

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
 Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa. Era uma enseada.
 Acho que o nome empobreceu a imagem.
 (Barros, Manoel, *O Livro das Ignorâncias*).

“Para a consciência imaginística o mundo é contexto de cenas”, escreveu o filósofo checo Flusser (1983, p. 99). É fato que a consciência “imaginística”, percebe o mundo por imagem. As cenas são descritas para explicar as imagens. O poeta matogrossense Manoel de Barros é tributário dessa crença. Ao encenar o mundo das coisas com a imagem, vivifica a consciência “imaginística” do leitor. Ele explora cenas, ou seja, as imagens codificadas como cenas revelam um poder de comunicação cujo elemento central, a imagem, se torna o veículo do sentido percebido no texto. O autor tem profunda intimidade com as palavras com as quais convive distante da “palavra acostumada”. “Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja” (BARROS, 2002, p.70). A frase é exemplo de sua linguagem recriadora, pois, segundo o autor, é preciso desestruturar a ordem e criar uma nova para as coisas do mundo. Ele é estimulador dessa (des) ordem da palavra quando valoriza no seu texto a imagem e diz ser ela mais importante que a própria idéia, convidando o leitor a incorporar as imagens. A matéria-prima de seu trabalho poético são as coisas esquecidas e, possivelmente, desconsideradas. Quando comparadas com os objetos fetichizados - ou reificados - pela técnica na escala ontológica dos valores do mundo, são abandonadas, relegadas ao esquecimento.

Escreveu o poeta: “As coisas sem importância são bens de poesia” (BARROS, 2001, p. 15). E prossegue: “O que é bom para o lixo é bom para a poesia” (id, p. 14). O poeta tem consciência peculiar, desvelando-se em devaneios que seduzem o leitor. Entretanto, a imagem não é mero objeto da sedução. Alguns estudiosos, dentre eles o filósofo francês Bachelard (2000, p. 2), afirmam que “as imagens seduzem — tardiamente —, mas não são fenômenos de uma sedução”. As imagens exercem fascínio. Compreendê-las significa encontro ou reencontro com algo que,

mesmo não sendo tocado, materializado, ainda assim conserva um diálogo possível, atraindo o olhar para algo não sabido, mesmo que já visto pelo observador-leitor.

A imagem, por meio do sentido, tem aptidão para arrebatrar as almas entendidas porque ela compreende fascinação, segundo Blanchot (1987, p. 23), e este fascínio é paixão análoga ao encontro furtivo de olhares ou à escuta sensível de uma música. Portanto, paira a pergunta: o que de fato se concretiza na imagem? Sintetizando o pensamento de muitos filósofos, o autor citado assegura que ela advém do vazio.

Mas o que é a imagem? Quando não existe nada, a imagem encontra aí sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subiste no vazio: está aí sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite em que ela cessa. Daí resulta o seu lado dramático, a ambigüidade que ela anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina. Soberba potência, diz Pascal, que faz da eternidade um nada e do nada uma eternidade (BLANCHOT, 1987, p. 255).

Pela imagem, o poeta estabelece uma conexão com a realidade, ainda que a perca. É a linguagem como um broto que cresce em direção à luz; ela se revela a partir de algo pensado, que emerge da realidade. Certas coisas estariam camufladas, não fosse este movimento das imagens. Ao ouvi-las, é possível ver e sentir a leveza da palavra, que revela para desvelar tira o véu para trazer compreensão. São as imagens caracteres visuais da matéria textual do poeta. Para Bachelard (2000, p. 4), entretanto, não se deve aceitar a hipótese de que a imagem seja um objeto nem, tampouco, um seu substituto.

A imagem do texto poético de Barros é oriunda do não-compromisso científico de escrever e explicar. “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.” (BARROS, 2002, p.68). Ela é fruto da revelação sonhadora, de uma alma despojada de obrigações e livre para imaginar os mundos simples das crianças, que criam suas próprias verdades e se cercam do que realmente vêem e também daquilo que não vêem. Isto pode ser observado nesta anedota do poeta Shêiro: “Uma criança despida de conceitos falou para o pai durante a noite que o sol estava lindo. O pai respondeu que aquilo que ela chamava sol era a lua cheia. A criança então retrucou: Então quer dizer que o sol durante a noite se chama lua?” De fato, quando não se

tem o conceito das coisas do mundo, a imaginação cria à revelia e ao bel-prazer da beleza que se impõe na natureza.

2.1 A vivência fenomenológica em Manoel de Barros

Sua poesia aproxima o leitor da compreensão fenomenológica do mundo. Nesta, o sujeito e o objeto percebido transcendem o comportamento acostumado ao mundo, ou seja, o objeto percebido se encontra fora da aparência visual e material, mas dentro da possibilidade que conscientemente apreende e desvenda. Descrevendo as coisas pela imagem, que é fruto intencional da reflexão consciente, o pensamento é transformado em objeto absoluto. Esta vivência das coisas que o poeta descreve é, para Husserl (2000), vivência intelectual. O argumento é: “Toda a vivência intelectual e toda a vivência em geral, ao ser levada a cabo, pode fazer-se objeto de um puro ver e captar e, neste ver, é um dado absoluto”. (id, 2000, p. 55). O poeta vive próximo do que este filósofo considera a “essência das coisas”. A fenomenologia é uma ciência descritiva, porque descreve a percepção. É uma ciência inacabada da revelação do mundo e que se fundamenta em si mesma. Pode-se afirmar que é um estudo das coisas do mundo, que investiga a essência dos objetos universais (*allgemein*) que habitam a consciência humana, que é aquilo que se pode falar ou imaginar e que Husserl (2000) considera ser a consciência pura de algo. Ele escreveu a respeito de sua essência:

É este necessariamente seu caráter; a fenomenologia quer ser ciência e método, a fim de elucidar possibilidades. Possibilidade do conhecimento, possibilidades da valoração e as elucidar a partir do seu fundamento essencial; são possibilidades universalmente em questão e, portanto, as investigações fenomenológicas são investigações universais de essências (HUSSERL, 2000, p. 79).

Considerando a fenomenologia uma ciência complexa, é preciso antes um estudo introdutório sobre o assunto. O professor Ribeiro Júnior (2003), no livro *Introdução à Fenomenologia*, esmiúça o pensamento de Husserl, permitindo entender os conceitos da ciência dos fenômenos da consciência. Afirma o professor que “a fenomenologia é assim uma ciência a priori e universal porque descreve os essenciais (isto é, objetos ideais e não empíricos). É universal, porque se refere a todas as vivências” (RIBEIRO JÚNIOR, 2003, p. 12).

A construção do trabalho intelectual do poeta Manoel de Barros reflete o que afirma esta ciência. Pela fenomenologia, a palavra do poeta fala. A imagem que descreve reproduz o sentido por ele percebido. Poeta original, que preza a palavra feliz projetada no poema, explodida em imagens de alegria, quando é absorvida e compreendida, isto é, mais do que simplesmente lida. Na imagem poética de Manoel, as palavras dançam a dança dos sentidos, do movimento, entregam-se às fusões da imaginação. Diz o poeta que a coisa mais importante é a imagem e é nela que se pode descobrir alguma idéia. “Uso a palavra para compor meus silêncios. Não gosto das palavras fatigadas de informar” (BARROS, 2003, p. IX).

Esta é também a linha de pensamento de Bachelard (2000), que considera uma riqueza a construção intelecto-poética da repercussão das imagens pelo poema, convidando o leitor a aprofundar-se na própria vivência da imagem. Manoel persegue esse longo e profundo caminho entre buscas - ou serão encontros? - sentimentais e sensuais com as cenas da vida interior dos objetos, estimulando seus leitores a perceberem as cores e as sonoridades da palavra, a sensualidade do percebido, a amplitude e a vibração provocada pelas imagens passadas pelos textos. É, de fato, uma repercussão psicológica, ou seja, o leitor é invadido pelo poema, que o toma quase por inteiro.

Desse modo, diz Bachelard, “para percebermos a ação psicológica de um poema, teremos, pois, de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leva à exuberância do espírito, outro que conduz às profundezas da alma” (id. 2000, p. 7). É a repercussão provocada na alma que este filósofo considera de caráter fenomenológico simples. De acordo com esta proposta, o texto poético faz o leitor refletir sobre o que está lendo, provocando o sentir pela presença das imagens que se podem ver no texto e que o transportam para o momento original da criação dessa imagem. Neste caso, o poeta é, ao mesmo tempo, um ser de imaginação conscientemente livre, cuidadoso, atento, um ser falante que precisa ser escutado.

Portanto chegamos sempre à mesma conclusão: a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma origem. Isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo da imaginação poética (BACHELARD, 2000, p. 8/9).

(...) São esses os movimentos ou manobras da imaginação do poeta Manoel de Barros, como observado num trecho do poema Despalavras.

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavras. Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos. Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto. (BARROS, 2000, p.23).

Sendo o poeta dotado de tal consciência, propicia ao leitor a imagem harmonizada com o texto e no tempo de sua experiência. O texto barriano é um salto no nada ou no que ainda não se fez conceito puro. “Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade” (BARROS, 2002, p. 70). Essa verdade é a faculdade que tem o poeta de conter em si a natureza das coisas visíveis e invisíveis, em face de sua habilidade de traduzir e transmutar os sinais de uma experiência pessoal captada da realidade. Esta, em Manoel, se tornou a sua própria gramática. Entretanto, como diz Bachelard (apud QUILLET, 1977, 94), “preciso das imagens dos outros para colorir as minhas”. O poeta necessita da imagem, das imagens dos outros para colorir as dele. Manoel se diz admirador e entusiasta de outros poetas que usavam a poesia como fenômeno de linguagem e de imagens. Esses poetas, em sua maioria, são franceses: Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Baudelaire e o russo Maiakovski. Portanto, é de se imaginar o alcance das influências do poeta pantaneiro.

Quillet, outro estudioso de Bachelard, assegura que seu mestre considerava ser a consciência adestrada para a arte um domínio vazio do conservador. Para ele, “a racionalidade na arte não passa de adestramento social: toda obra que não é ditada pelas forças inconscientes é estranha à arte” (QUILLET, 1977, p. 94). O poeta analisado neste estudo é um ser emancipado das convenções codificadas. Seu texto são seqüências de cenas, não de eventos. A palavra para Manoel é o instrumento que materializa o que é visto. Este transitar (des)codificado que permeia a observação do poeta se faz comunicar pela escrita.

A palavra imagem é um termo aleatoriamente empregado. Entretanto, uma sua definição conceitual é difícil de ser apresentada em razão das várias possibilidades de emprego da palavra. No caso aqui tratado, cabe ao texto poético de Manoel de Barros o conceito bachelardiano. “Em sua simplicidade, a imagem não tem

necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança” (BACHELARD, 2000, p.4).

Seria o imaginar um transitar no mundo dos mistérios? Ou simplesmente a imagem existe na clarividência do poeta? Seja lá o que for, é uma possibilidade de comunicação através do invisível. A imagem se mostra poeticamente para Manoel; de imediato, o poeta dá vida objetiva às imagens trazidas ao entendimento consciente. Faz do sentimento um trabalho com a palavra. Roland Barthes apoiou-se na citação colhida nas águas do pensamento de Blanchot no propósito de conhecer o ser da imagem.

(...) a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e todavia manifesta, tendo essa presença–ausência que faz a atração e o fascínio das sereias. (BLANCHOT, apud BARTHES, 1984, p.157).

São as imagens revelações que o poeta transcreve do mundo sentido, vivido, pela consciência intencional? De seu mundo, por ser ele um mundo originado de sua própria observação, de sua experiência individual? Teve ele uma experiência com as imagens? “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos” (BARROS, 2002, p.70). Pôs-se Manoel no compromisso de escrever por intermédio de sua experiência imagética e de seu diálogo (des)arrumado ante a possibilidade de aproximação com a experiência passada? Sua escrita poética busca o desejo de comunicar, como se pode observar no trecho a seguir: “Os patos prolongam meu olhar... Quando passam levando a tarde para longe eu acompanho...”. (id., 2002, p. 32). Esta imagem possivelmente surge de um passado igualmente presente na vida do autor. Tende a rememorar o que escreveu contemplativamente, de modo que para isso usa a estrada que o reconduz à infância, lembrando coisas e causos. O tempo presente que vive não é empecilho para trazer, textualmente, as imagens de um mundo de quando fora menino.

No quintal a gente gostava de brincar com palavras
mais do que com bicicleta.
Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.
A gente brincava de palavras descomparadas. Tipo assim:
O céu tem três letras
O sol tem três letras

O inseto é maior.
 O que parecia um despropósito
 Para nós não era despropósito.
 Porque o inseto tem seis letras e o sol só tem três
 Logo o inseto é maior. (Aqui entrava a lógica?)
 Meu irmão que era estudado falou quê lógica quê nada
 Isso é um sofisma. Agente boiou no sofisma.
 Ele disse que sofisma é risco n'água. Entendemos tudo.
 (BARROS, 2003, p. X).

Entende-se tudo com essa imagem, que é metalinguagem ao apontar para a incorreção da lógica em relação às experiências da consciência “imaginística”.

Há, entre texto e imagem, uma relação perceptível e intencional na obra de Manoel de Barros. É um poeta pintor de palavras. Seus escritos salientam as homologias estruturais apresentadas pelos sistemas literário e plástico. Aumentando as possibilidades de sentido da poesia com uma linguagem visual, sua obra contribui para construir efeitos de sentido. A escrita imagética do poeta é metalinguagem, pois reflete o seu modo de construir e representar a experiência. O texto dialoga o tempo todo com o leitor, querendo mostrar-lhe a aproximação entre realidades dessemelhantes através de palavras e sentidos incomuns. Ou seja, trata-se de um sentido desacostumado da palavra, esse é seu entendimento. Cita-se, a título de exemplo, um pensamento em que alerta o leitor para a leitura tão acostumada do mundo que este parece distante ou empobrecido. “Escuto meu rio: é uma cobra de água andando. Por dentro do meu olho” (BARROS, 1996, p.128). Observamos que as imagens são marcadas pelo mundo objetivo: rio, cobra, figuras que remetem a um realismo. O poeta busca a beleza plástica das palavras. Pode-se confirmar isso com um trecho do poema *O Vento*, do livro *Ensaio Fotográficos*.

Queria transformar o vento.
 Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
 Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física
 do vento: uma costela, o olho...
 Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
 de uma voz.
 Quando se disse que o vento empurrava a canoa do
 índio para o barranco
 Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a
 canoa do índio para o barranco.
 Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
 Estava quase a desistir quando me lembrei do menino
 montado no cavalo do vento — que lera em
 Shakespeare.
 Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos
 prados com o menino.
 Fotografei aquele vento de crinas soltas (BARROS, 2000, p. 27).

Manoel de Barros é um ser que se enche das bondades do mundo, das belezas singelas do mundo. Um poeta platônico que visita constantemente o mundo das coisas e das idéias e as traduz metaforicamente, fazendo emergir da estrutura de sua linguagem outros significados. Como já afirmado anteriormente, o poeta é um pintor de palavras.

Maria Adélia Menegazzo, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), que no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada apresentou o texto “A Poética Visual de Manoel de Barros”, reafirma o encontro (ou texto) visualizado do autor com a imagem:

A palavra autônoma é a matéria da poesia de Manoel de Barros. Compará-la com as artes plásticas tem sentido na medida em que se busque (sic) aproximações e identidades poéticas, isto é, homologias nos processos de construção do objeto artístico. O procedimento comparativo provoca ampliações no campo da teoria da representação literária e, na medida em que revela as etapas de seu percurso, abandonando a linearidade descritiva e discursiva mediatizando-a pela imagem plástica, investe qualificação heterogênea do leitor”. (MENECAZZO, 2004).

É justo afirmar que Manoel é um pintor de palavras, por lembrar o que Aluísio de Azevedo afirmou: “Quando escrevo (...) pinto mentalmente. Primeiro desenho meus romances depois redijo-os” (FARACO, apud AZEVEDO, 1995). A intenção de pintar textualmente é indiscutível na obra do poeta pantaneiro. Manoel reconstrói a palavra petrificada pelo conceito, elevando-a à função de colorir cenas oriundas, ao mesmo tempo, do seu hábitat e dos seus devaneios.

Em sua poética, as imagens provocam o enlevo das descobertas. “Numa imagem poética a alma afirma sua presença”. (BACHELARD, 2000, p. 6). Manoel se posta no mundo com alma em vigilante processo existencial, que se nutre e se envolve com tudo o que o rodeia objetiva e subjetivamente. Desnuda-se nas deliciosas cores que se revelam em imagens poéticas, de um espírito lúcido e de uma alma apurada e atenta.

2.2. Imaginação, devaneio ou atitude perceptiva diante do mundo sensível?

O ato de imaginar não é prerrogativa dos poetas, mas um fazer próprio dos seres humanos. Entretanto, é ferramenta primordial do ofício dos poetas, que o fazem com esmero. Ser concebido de imaginação diuturna, o poeta é um sonhador utópico das possibilidades do mundo imaginado pela consciência contemplativa. O objeto descrito pelo poeta é autônomo; a ele é possível dar-lhe a condição de existir tanto na realidade como na sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. A imaginação é um mergulho na imensidão da consciência humana; ela se constitui da construção de realidades, materiais ou ilusórias, que guarda gravadas na memória. São divagações que invadem consciência humana, que contempla a intimidade das coisas possíveis, nelas medita ou é por elas invadida. Bachelard (2000) assegura que “em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite” (BACHELARD, 2000, p.194).

A imaginação é um recurso da consciência livre de regras. Manoel de Barros deixa ver nitidamente nos seus textos poéticos os passeios da imaginação. Cerca-se desse espaço imaginativo para criar novas regras ou “não-regras” para as imagens que descreve. Estas se desprendem da experiência concreta e seu deleite está nas descobertas a partir ou para lá do real concreto. “Anos de estudos e pesquisas: Era no amanhecer que as formigas escolhiam seus vestidos” (BARROS, 2001, p. 63).

Manoel se considera imagético por natureza. Tem amor pela imaginação. E é justamente nela que garimpa suas imagens de poeta enternecido, de artista sonhador entregue às fantasias do imaginário. Para Bachelard (2000, p.18), no imaginário do poeta o que não tem significação psicológica tem significação poética. Considera a imaginação “potência maior da natureza humana” (id. 2000, p.18). Manoel é dotado dessa capacidade poderosa da natureza quando exercita a imaginação e reconstrói descritivamente os devaneios. Sua psique criativa produz objetos que habitam o mundo sensorial. Definir o conceito de imaginação não é o propósito do presente estudo, até para não incorrer nos riscos de seus muitos caminhos - estéticos, psicológicos ou fenomenológicos. Tratar-se-á, apenas, de aproximar e identificar, no trabalho descritivo da imagem poética, o imaginário

contido no pensar do poeta. Na imaginação de Manoel de Barros, as coisas podem caber nestes versos:

Não tenho bens de acontecimentos.
 O que não sei fazer desconto nas palavras.
 Entesouro frases. Por exemplo:
 — Imagens são palavras que nos faltaram.
 — Poesia é a ocupação da palavra pela imagem.
 — Poesia é a ocupação da imagem pelo ser.
 Ai frases de pensar!
 Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
 Poetas e tontos se compõem com palavras...
 (BARROS, 1996, p. 296)

Para ele, a poesia tem sua fonte nos sentidos humanos. Por que não dizer na imaginação? O jovem velho poeta se mostra um trabalhador de “invencionice”. Já que não crê no mundo inventado pelos outros, cria o seu próprio. Portanto, serve-se da imaginação para conectar os fios de seus desejos mais ínfimos em forma de poesia. “Não quero saber como as coisas se comportam. Quero inventar comportamento para as coisas” (BARROS, 2000, p. 65).

Esta intenção de inventar um comportamento para as coisas tem o mesmo sentido de imaginá-las. Dagognet (1986), discípulo da filosofia bachelardiana, ocupou-se em estudar a imaginação material que, para o estudioso, se constitui na informante ilusória das matérias que excitam os homens. Entretanto, poucos são suficientemente sensibilizados para perceber tais imagens se não forem nítidas, objetivadas, em suas formas observáveis. “Toda a nossa educação literária limita-se a cultivar a imaginação formal, a imaginação clara” (DAGOGNET, 1986, p. 90). É bem provável que o ato de imaginar, segundo este autor, esteja no indivíduo que se põe em comunhão com o mundo e sua dimensão universalmente sensível, externa, material e imaterial, que deseja falar para ser. Entende que “a imaginação, em nós, fala, os nossos sonhos falam, os nossos pensamentos falam. Toda a atividade humana deseja falar” (DAGOGNET, 1986, p. 78). O poeta prontifica-se a ser sentinela do vir-a-ser das coisas e a perceber conscientemente as coisas do mundo na totalidade do possível, a saber, na oceânica vivência da consciência “imaginística”.

O ENLEIO FILOSÓFICO DA LINGUAGEM POÉTICA

Foto: Shêiro



As asas do poeta que descreve as imagens

3 O ENLEIO FILOSÓFICO DA LINGUAGEM POÉTICA

Palavras

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem
Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar.
Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu
estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse
daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar
de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei (BARROS, Ensaios
fotográficos).

“A linguagem não representa, não designa, não expressa, sem que antes mostre aquilo de que fala dizendo-o. E quando essencial, o dizer da linguagem é poesia”. A afirmação, constante de um ensaio sobre hermenêutica e poesia do professor Benedito Nunes, convida a refletir sobre o poder designativo do discurso lingüístico, sobretudo da linguagem poética que, ao comunicar, faz a coisa aparecer.

O que tem a dizer a linguagem poética? É de fácil compreensão essa estrutura lingüística? E qual é o sentido de sua comunicação? De que modo se dá o entendimento deste tipo de discurso? As dúvidas são inúmeras; surgem às margens das palavras, sendo costuradas e fazendo sentido. Torna-se problemático pensar a linguagem poética sem se guiar pela interpretação filosófica. Para construir tal caminho na análise da obra de Manoel de Barros, o presente estudo se baseia no método hermenêutico. Pretende discutir conceitualmente a linguagem poético-literária. Para o hermeneuta Richard Palmer, é este um nível de linguagem que dever ser ouvido para em seguida se adquirir compreensão.

Uma obra literária não é um objecto que compreendemos através da conceptualização ou da análise; é uma voz que devemos ouvir e, ‘ouvindo-a’ (mas do que vendo-a) compreendemo-la (PALMER, 1986, p. 21).

As palavras não devem ser vistas separadas; mesmo conservando a grandeza individual, são retalhos que colorem o texto poético e, filosoficamente, se põem a serviço do entendimento. O poeta e o filósofo são hermeneutas universais, uma espécie de guardiões dos pensamentos e das coisas desconhecidas, capazes de revelá-las ao homem comum.

O poeta convida a adentrar pela porta do imaginário, e o filósofo, pela porta da razão e é lá, no espaço da compreensão pré-linguística, que ambos trazem à luz o desconhecido. A doutora e cientista da linguagem Florence Dravet diz: “O poeta e o filósofo abrem dois dos principais acessos do pensamento humano sobre o real. O primeiro, aberto pelo poeta, é o do imaginário; o outro, aberto pelo filósofo, é o da razão”. (CASTRO e INNERARITY, 2008, p. 25/26).

Manoel de Barros bem que poderia ser considerado um artista poético-filosófico por retirar o véu das histórias reais projetadas nos seus textos, sugerindo uma prática filosófica ou dialética entre o sonho da palavra e o vivido como sonho; afinal, o poeta conclama seus leitores a observar as coisas simples do mundo real e concreto, dando dignidade literária aos seres relegados ao esquecimento. As imagens poéticas de Manoel revelam o ser das coisas desprezíveis e tidas como (des)importantes. Portanto, querendo se comunicar e se fazer entender, o poeta usa o recurso da linguagem sonora, imagética e filosófica para ensinar.

Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com essa doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os pés dos seus discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira os peixes.
Shakespeare, o amor, A Dúvida os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Com esta mania de grandeza:
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho
(BARROS, 2002, p. 61).

E é por este caminho da hermenêutica, que é guia da interpretação desta arte versificada, a poesia, que um entendimento possível ao leitor individual pode surpreender. Desse modo, o professor Benedito Nunes observa a comunicação que permeia a linguagem da poesia. O texto descrito poeticamente deseja falar, revelar-se, mas não tem a preocupação de dizer o que são essas coisas descritas pela linguagem nas imagens: se reais ou fruto da ilusão intencional. A poesia precisa revelar-se livremente. Bem disse Manoel de Barros que “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção”. (BARROS, 2002, p. 68). Este ato de comunicar é comungado pela poesia e pela filosofia, as quais, juntas, se propõem a elucidar, clareando o liame entre “a ordem natural e sobrenatural” das coisas. Feita esta

observação, Nunes (1993) reescreveu, no seu ensaio sobre hermenêutica e poesia, a citação de Eugenio Garin¹, que aqui tem o seu lugar e merece ser lembrada e (trans)reescrita:

“O Poeta”, observa, Eugenio Garin*” revela, de qualquer modo, o contato entre o homem e o divino, desde que possa ser traduzido em termos de comunicação humana. E o filósofo é o único que elucida, explica e comenta essa visão. Revelando o contato entre o homem e Deus (GARIN, apud NUNES: 1993, 83-84).

A linguagem jamais deve ser confundida teoricamente com o signo, de modo que nos leve a pensar que seja um mero instrumento designador do objeto pensado. A palavra não é signo das coisas definidas e sua função prática não é a de mediar o pensamento das coisas designadas pelo pensamento. A palavra se afirma não como reflexo do pensamento, mas nascida do próprio. Rejeitar esta proposição é negar a naturalidade da linguagem; conceituá-la cientificamente seria reduzi-la à função de instrumento, o que seria um equívoco. Conforme Gadamer (1986):

A palavra lingüística não é um ‘signo’ de que nos apropriemos; também não é algo existente que possamos modelar ou ao qual atribuamos significado, fazendo com que o signo torne visível uma outra coisa. Ambas as possibilidades são falsas; é antes a identidade do significado que reside na *própria palavra*. A palavra é sempre já significativa. (apud PALMER, 1986, 206).

Observem-se dois eixos: a palavra e o pensar. A primeira é aplicada ao segundo, que, no caso específico da poesia descritiva, não encontra outro jeito de se fazer ver, ou seja, a palavra revela o ser pensado pelo poeta. Nas demais manifestações artísticas, esta relação dar-se-á conforme o entendimento possível para cada uma. Na pintura, o pensamento se revela e desvela-se pelas tintas; na música, pela sonoridade e consonância do canto e dos instrumentos; na escultura, pela forma aparecida da imaginação do artista.

A palavra tinta está intrinsecamente misturada nas cores, e é a própria tinta que dá o colorido à palavra pronunciada. É possível pensar que a palavra canto é a musicalidade sonora da palavra pronunciada. De modo parecido, é permitido pensar a palavra forma, resultado esculpido da escultura. Note-se a delicada escultura “*O beijo*”, do escultor francês August Rodin. É inegável a correlação da palavra com a

¹ Eugenio Garin (1909-2004) foi professor de História da Filosofia na Universidade de Florença e na Escola Superior de Pisa. Dividiu o seu trabalho entre o estudo do Humanismo e do Renascimento e a problemática da cultura italiana após a unificação.

obra de arte, pensada e executada pelo artista. Neste exemplo, a palavra beijo se apresenta como arte, revelando-se no conjunto único de matéria, e ambas se complementam.

As experiências herdadas do mundo, fruto da historicidade, não estão dissociadas do dizer. Diz Palmer (1986, p.206) que “a formação das palavras, portanto, não é um produto da reflexão, mas da experiência. Não é uma expressão do espírito ou da mente mas de uma situação e do ser”. Diz ainda que o homem não inventa a palavra; ele a aprende por “fluxo de herança”. Estas palavras pertencem às situações que precisam ser aplicadas ao presente.

O que é posto em palavras quando dizemos ‘a árvore é verde’ não é tanto a reflexividade humana como o próprio tema. O que aqui importa não é a forma da asserção ou o facto de que uma asserção está a ser apresentada a uma subjectividade humana. O importante é que a árvore está a ser revelada a uma certa luz. O autor dessa asserção não inventou nenhuma palavra; aprendeu-as (id., 1986, p. 205).

Mas, afinal, é possível e desejável conceituar a linguagem poética? Comparadas as estruturas das linguagens - a comum e a poética -, elas se apresentam distintamente. A linguagem poética é um arranjo de palavras coloridas nos jarros da linguagem; vive ela num estado representativo singular, revelando os efeitos lingüísticos não produzidos na linguagem comum. Levin (1975), ao tratar deste ponto no seu livro de *Estruturas Lingüísticas em Poesia*, afirma esta possibilidade. Portanto, é oportuno citá-lo.

A formulação desta questão implica algo cansabido, isto é, que a poesia consiste de linguagem, e no entanto produz efeitos que a linguagem comum não alcança produzir. A ser este o caso, a inferência que se impõe é, então, a de que a poesia não passa de linguagem ordenada ou arranjada de maneira diferente (LEVIN, 1975, p.19).

Cada poeta pode ver com os olhos de sua própria linguagem. Manoel de Barros inventou sua linguagem para não ser subserviente da linguagem alheia, e revela: “tudo que não invento é falso” (BARROS, 2002, p. 67). Mostra-se, portanto, um poeta exigente, com uma linguagem peculiar que constitui o conjunto artístico de sua obra. A estrutura da linguagem representada no poema é capturada pelos sentidos ali lidos. Portanto, uma intenção enunciada que se distingue das demais linguagens.

Pode-se dizer, de acordo com Levin (1975), que a poesia é uma expressão lingüística do possível. Na atitude permissiva do poeta, pode a palavra ser, falar, representar e tudo o mais que se permita imaginar. É legítimo dizer que a linguagem poética é literária, tem intenção de comunicar e para tal utiliza-se de recursos atrativos na sua estruturação, de modo a cativar o leitor a memorizá-la. É uma linguagem estilística e trabalhada intencionalmente; não é oficializada e se distancia propositalmente da linguagem social pré-estabelecida. Para o historiador de literatura e filólogo soviético, Bakhtin (1998), que no seu livro *Questões de Literatura e de Estética* invoca a particularidade da linguagem poética, esta é uma linguagem que não deixa dúvida. Cita-se, a título de exemplificação, um texto seu:

A idéia de uma linguagem da poesia, única e especial, é um filosofema utópico característico do discurso poético: na base desse filosofema repousam as condições e as exigências reais do estilo poético, que satisfaz a uma linguagem única, diretamente intencional, a partir de cujo ponto de vista as outras linguagens (a linguagem falada, a linguagem de negócios, a linguagem prosaica, etc.) são percebidas como objetivadas e em nada equivalentes a ele. A idéia de uma “linguagem poética” particular expressa aquela mesma concepção ptolomaica de um mundo lingüístico estilizado (BAKHTIN, 1998, p. 95/96).

Há, portanto, uma nítida e íntima conexão entre a hermenêutica filosófica e a linguagem poética. Na obra de Manoel de Barros, a linguagem não é apresentada de maneira convencional. O poeta não se subordina às regras gramaticais e sugere outro nível de entendimento do fenômeno lingüístico.

A linguagem utilizada socialmente para estabelecer a comunicação é consensual e conduzida por regras, caso contrário, tornar-se-ia inviável, pois enquanto código social a língua é utilizada como meio para que as pessoas reproduzam seus costumes, sua cultura e sua história.

Já a linguagem poética é uma linguagem elaborada, lapidada, não destinada a traduzir o senso comum, ou seja, o poeta é como um tecelão que laboriosamente se põe a tecer com palavras uma segunda linguagem – ou seria metalinguagem? A intenção do poeta, construtor de linguagem, é travar um diálogo distinto do comum e seu desejo é o de ser compreendido, embora saiba que prevalece a linguagem social objetiva ou ainda, como afirma Bakhtin: “As linguagens sociais são objetais, caracterizadas, socialmente localizadas e limitadas”. (id, 1998). De modo antagônico se apresenta a linguagem poética. Este entendimento da linguagem poética, como

querem os fenomenólogos, requer dos indivíduos a saída do cotidiano lingüístico usual para voar no vazio do ser das coisas e dos sentidos que escapam.

Pode soar mítico demais, mas é preciso invocar os poderes do encantamento, do arrebatamento da alma diante da beleza da linguagem poética. Tais poderes não são segredos, nem exclusividade de alguns poucos. Entretanto, acessar o entendimento da linguagem poética é para os que não temem buscar o novo. Sobre este entendimento são inequívocas as palavras. Florence Dravet diz ser esse poder perceptível, embora seja “percebido por aqueles que não temem explorar o inexplorado, conhecer o desconhecido, desvendar o mistério, clarear a obscuridade” (DRAVET, 2004, p. 103).

Este desejo de clareza das idéias é que torna o poeta um ser descontente com o modo usual, ordinário, de designar com a palavra. Num esforço pessoal e solitário, o poeta ultrapassa o limite pragmático da linguagem convencional e, após transitar no vazio do possível, compõe seu poema numa continuidade de esforços para ser compreendido. Tal entendimento aparece para esses seres maravilhados, que são os poetas. Assim, se a linguagem se locupleta no belo ou na poesia do poeta em inflar palavras com imagens, por que não pensar que a razão é, também, capaz de entender-se com a linguagem?

Embora ouse extrapolar as regras do dizer explicativo, a linguagem poética, apesar da singularidade, objetiva comunicar algo por meio de atalhos e caminhos ainda não experimentados, selvagens, polissêmicos. Mais do que dizer, ela quer ser ouvida.

BRINCANDO COM PALAVRAS: INTENCIONALIDADE DA LINGUAGEM POÉTICA EM MANOEL DE BARROS

Foto: Shêiro



O poeta Manoel de Barros

4 BRINCANDO COM PALAVRAS: INTENCIONALIDADE DA LINGUAGEM POÉTICA EM MANOEL DE BARROS

Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas
só a poesia é verdadeira.
(Barros, Manoel. Livro sobre nada).

Este capítulo não pretende fazer análise crítico-literária das poesias de Manoel de Barros. Seu objetivo é permitir uma aproximação entre os conceitos abordados nos capítulos 1 e 2 deste estudo e alguns dos textos poéticos da vasta obra de mais de 20 livros publicados pelo poeta Manuel de Barros. É importante lembrar a presença do conceito de intencionalidade em sua obra. O poeta utiliza imagens de modo maravilhado e quase ingênuo. Segundo Bachelard (2001), essas imagens dificilmente seriam vistas não fosse a intencionalidade poética do artista, de modo que, ao ser utilizada de maneira intencional, ela muda a atitude do outro quando este a compreende. Exatamente dessa forma é que o poeta foi acometido de tal entendimento em ocasião em que relata uma cumplicidade com sua mãe.

A mãe bateu no mano preto. Falou que eu não
apanhava porque não dei motivo. Subi no pico do
telhado para dar motivo. Aqui de cima do telhado
a lua prateava. A mãe disse que aquilo não era motivo.
(BARROS, 2002, p. 31).

A este poeta aplica-se de modo distinto o pensamento de outro poeta, Fernando Pessoa, que disse: “Viver não é necessário, necessário é criar”. Manuel faz os dois, porque um se faz no outro com o outro. Manuel, portanto, vive para criar e vice-versa. A imagem literária, no texto barriano, é a mãe das palavras que nascem em sua obra e estas (filhas) é que dão o significado a sua mãe, porque ambas, mãe e filhas, se sonham. Nas circunstâncias do texto acima citado, ele até deveria apanhar por subir no telhado, mas a experiência para ele era reveladora de sentido, que era o de contemplar a lua, e não quebrar as telhas. Tal atitude, para sua mãe, não merecia castigo. O poeta molda o pensamento na natureza e se coloca em igualdade com os demais seres, conservando a diferença entre as coisas. Homem, parede e lesma encontram-se e travam um diálogo natural entre seres existentes que se compreendem enquanto forças vivas.

Toda vez que encontro uma parede
ela me entrega as suas lesmas.
Não sei se isso é uma repetição de mim ou das

lesmas.
 Não sei se isso é uma repetição das paredes ou de
 mim.
 Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?
 Parece que lesma só é uma divulgação de mim.
 Penso que dentro de minha casca
 não tem um bicho:
 Tem um silêncio feroz.
 Estico a timidez de minha lesma até gozar na pedra.
 (BARROS, 1997, p.89).

Manoel tem 91 anos de peraltice lúcida. Seu brinquedo predileto são as palavras que, na poesia, procuram por liberdade para falar, para se transformar em pensamento original. Diz ele que o poeta nasceu de treze. Foi a partir de então que inventou suas realidades para fugir do tédio convencional do olhar alheio (entendam-se por “olhar alheio” a escola, as convenções da língua, as instituições), dedicando-se a “errar a língua”. “A única língua que estudei com força foi a portuguesa. Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.” (BARROS, 2000, p. 17). Seria insanidade para o pensamento do senso comum, ou seja, para o pensamento estruturado na ordem social, imaginar de criar brinquedo com palavras. Portanto, afirma o poeta, “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria”. (id, 2002, p. 71). Entretanto, é dessa consciência insana e infantil que o poeta se revela um mágico das palavras.

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo nosso dessaber.
 A gente inventou um truque para fabricar brinquedos com palavras. O
 truque era só virar bocó.
 Como dizer: eu pendurei um bentevi no sol...
 (BARROS, 2002, p. 11).

Manoel deslumbra-se com a virtualidade do real. Vê o que não pode ver o olho — ver a roupa do sapo, o silêncio carregando um bêbado. O texto de Manoel entretece idéias no puro devaneio noturno, mas o homem acordado sai a pé a fotografar e, com sua máquina, revela imagens por meio de palavras. É sem dúvida um poeta onírico; as imagens vão aparecendo para ele. Observe-se o poema *O FOTÓGRAFO*.

Difícil fotografar o silencio.
 Entretanto tentei. Eu conto:
 Madrugada a minha aldeia estava morta.
 Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
 Eu estava saindo de uma festa.
 Eram quase quatro da manhã.
 Ia o silêncio pela rua carregando um bêbado.
 Preparei minha máquina.

O silêncio era um carregador?
 Estava carregando o bêbado.
 Fotografei esse carregador.
 Tive outras visões naquela madrugada.
 Preparei minha máquina de novo.
 Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
 Fotografei o perfume.
 Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
 Fotografei a existência dela.
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
 Fotografei o perdão.
 Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
 Fotografei o sobre. Foi difícil fotografar o sobre.
 Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
 Representou para mim que ela andava na aldeia de braços com
 Maiakovski — seu criador.
 Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
 Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
 mais justa para cobrir sua noiva.
 A foto saiu legal.
 (BARROS, 2002, p.11).

Neste poema, o *Fotógrafo*, Manoel apresenta uma realidade autobiográfica; de modo construtivo vai tecendo os efeitos de sua linguagem visual e imagética. Transitando pelo reino das imagens, sai à procura do instante preciso em que se defrontará com as imagens, de modo que vê o bêbado sendo carregado pelo silêncio como seu companheiro e comparsa. Procura tudo que pode captar enquanto “catador” de momentos invisíveis. Vê o que poucos conseguem; é um ser que enxerga com os muitos olhos que habitam sua consciência. A propósito, Bakhtin (1988) entende que “a língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única”. (BAKHTIN, 1988, p. 96). O poeta caminha por essa via, embora tenha consciência de que existem muitas outras. Seu mundo é o espelho que lhe reflete a própria imagem.

O POETA
 Vão dizer que não existo propriamente dito.
 Que sou um ente de sílabas.
 Vão dizer que eu tenho vocação para ninguém.
 Meu pai costumava me alertar:
 Quem acha bonito e pode passar vida a ouvir
 o som das palavras
 Ou é ninguém ou zoró.
 Eu teria treze anos.
 De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes
 que se perdia nos longes da Bolívia.
 E veio uma iluminura em mim.
 Foi a primeira iluminura.
 Daí botei meu primeiro verso:
 Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.
 Mostrei a obra pra minha mãe.
 A mãe falou: agora você vai ter que assumir as suas

Se não que alguma experiência lingüística.
 Noto que às vezes sou desvirtuado a pássaros, que sou
 desvirtuado em árvores, que sou desvirtuado em pedras.
 Mas que essa mudança de comportamento gentel
 para animal vegetal ou pedral
 É apenas um descomportamento semântico.
 Se eu digo que grotas é uma palavra apropriada para ventar nas pedras.
 Apenas faço o desvio da finalidade da grotas que não é a de ventar nas
 pedras. Se digo que os passarinhos
 faziam paisagens na minha infância,
 É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que não a
 de fazer paisagens. (BARROS, 2000, p. 65).

O poeta pode ser considerado um 'brincante' da linguagem. O neologismo 'brincante' não seria demasiado, de modo que é uma justa definição para este poeta imagético, um viajante do vazio universal em que todos estão submersos. Seria o mesmo que escutar o grito do silêncio. Para isso, faz-se necessário pensar e compreender, como sugere o poeta. Ele deseja que se reeduem as percepções ordinárias para didaticamente poder enxergar o nada. "Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc. etc." (BARROS, 2002, p.7). Mas, afinal, quem é esse poeta, o que ele realmente deseja nos dizer? Alguém se atreveria a definir, conceituar, Manoel de Barros e sua obra? Sabemos que não se trata de um poeta da linguagem óbvia. Sua obra tem mérito de originalidade. Revela as palavras de seu devaneio, não se prendendo a doutrina de linguagem restritiva; tem ousadia, portanto. Mas para falar de poeta só poeta. Que fale de Manoel ele mesmo, em *Manoel por Manoel*".

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Por que se agente fala a partir de ser criança, agente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2003).

O poeta é seu próprio mestre e se conduz pelo encantamento infantil pelas coisas universais, mas sobretudo as coisas ínfimas do chão, os seres rastejantes

que tanto considera. De tal modo a dar dignidade literária e poética a seres miúdos e insignificantes para o homem comum. Mas o ser desprezado vive e é matéria-prima de sua obra, adubo de sua admiração pela imagem que nasce da consciência imaginativa e vai formando quadros de linguagem pintados com palavras. Como diz o poeta, “o homem que deixou a vida por se sentir um esgoto — Acho mais importante do que uma Usina Nuclear. Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do que uma Usina Nuclear.” (BARROS, 2002, p.55).

O poeta dedica atenção aos pequenos na escala dos seres da natureza. Ele faz simbiose com as coisas da terra, zombando inteligentemente com o desprezo social por estas coisas, seres biológicos e seres invertebrados ou mesmo uma lata, por exemplo. Apesar de serem objetos distintos, são da natureza criadora. Ela, com a força que possui, quando não cria delega poderes inteligentes para que o homem também seja criador. Para o poeta, nada é desprezível porque tudo compõe a matéria-prima universal da linguagem. Para o poeta, o peixe e a lata são imagens nuas que se querem na sua poesia, como em *O CASAMENTO*:

Tentei uma aventura lingüística.
 Queria propor o enlace de um peixe com uma lata.
 Uma lata é uma lata é uma lata é uma lata.
 Busquei contigüidades verbais.
 Busquei contigüidades substantivas para fazer o casamento.
 A lata morava no quintal da minha casa entregue as suas ferrugens. E o peixe no rio. Veio um dia entrou uma enchente no quintal da minha casa. Levou a lata com ela.
 A lata ficou no fundo do rio. No fundo do rio as ferrugens são mais espessas. E a lata estava pegando craca no corpo.
 Deu-se que o peixe se enferrujou da lata.
 E penetro em dentro nela. O peixe estava enferrujado (apaixonado) na lata.
 Penso que se deu um quiasmo: uma contaminação retórica do peixe com a lata.
 (BARROS, 2000, p. 39).

O poeta institui uma relação matrimonial no sonho das duas imagens — peixe e lata. Não importa, se na percepção alheia, isso seria possível; importa que há as imagens reveladas por palavras no devaneio de sua consciência e isso basta. Segundo o próprio Manoel, ele tem doutoramento no nada.

É, portanto, dessa inteligência do nada que cria durante o estágio do sonho. Inventa o enlace do peixe com uma lata e com esta atitude o poeta recria sentimentos para existência das coisas. É o que Dagognet (1986) considera a força da natureza que age metaforicamente e verdadeiramente na consciência sonhadora

do poeta. Para o filósofo, “a poesia não é um jogo, mas antes uma força da natureza”. (DAGOGNET, 1986, p. 77). A dupla verdade da metáfora ocorre porque se age duas vezes, uma quanto à realidade da matéria, outra, quando do sonho. De modo que não podemos duvidar da realidade material do peixe e da lata. Portanto, o ritual encenado entre os dois seres é consequência do onirismo do poeta. Aquilo de que se tratou até aqui está claro no poema *A DOENÇA*.

Nunca morei longe do meu país.
Entretanto padeço de lonjuras.
Desde criança minha mãe portava essa doença.
Ela que me transmitiu.
Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava
Essa doença nas pessoas.
Era um lugar sem nomes nem vizinhos.
Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim do mundo.
Agente crescia sem ter outra casa ao lado.
No lugar só constavam pássaros, árvores,
o rio e os seus peixes.
Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios de
borboletas nas costas. O resto era só distância.
A distância seria uma coisa vazia que agente portava no olho
E que meu pai chamava exílio.
(BARROS, 2000, p. 49).

Manoel dá “roupa nova” à imagem. “Para merecer o título de *imagem literária*, é preciso o mérito da originalidade. Uma imagem literária é um sentido em estado de nascer; a palavra,— a velha palavra — recebe nela uma significação nova”. (DAGOGNET, 1986, p. 78).

As coisas tratadas por Manoel em seus poemas parecem inúteis. Alguém, em sua consciência (doutrinada), haveria de pensar e considerar importante o cu de uma formiga quando comparada a uma usina nuclear? As coisas (des) importantes são para ele criaturas divinas de utilidade, incomparáveis, ao menos para sua poesia, onde elas se sustentam e são valorizadas enquanto seres, motivos que vão se mostrando em beleza e serventia: “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: quando cheias de areia de formiga e musgo — elas podem um dia milagrar flores.” (BARROS, 2002, p. 57). O poeta é um fazedor de brinquedos com palavras e revelador de imagens. A imagem, para Manoel, não se revela no laboratório de consciência; sua linguagem não tem viés didático, mas é um convite a pensar com imagens. Pensar com imagens é, por fim, ver a intimidade das coisas e dos seres; é estranhar o belo e se rir das imagens falantes. Sua função é comunicar o que vê no sonho da palavra.

Quando as aves falam com as pedras e as rãs com
as águas — é de poesia que estão falando.
(BARROS, 1991, p.55).

O poeta faz uma viagem ao útero para poder criar outras linguagens para conversar. É que Quillet,(1977), estudioso da obra bachelardiana, considera uma vida pré-natal: “ Os poetas só estão em ressonância com seus leitores no fundo de seus isolamentos, próximo da vida pré-natal”. (1977, p.89), ou seja, no ato de formar imagens, o poeta encontra a matéria-prima das coisas.

O texto manuelino é partilha dessa escola filosófica que pensa a imagem material das coisas. Dagognet (1986), outro discípulo de Bachelard, escreveu sobre este movimento da matéria colhida da natureza que está sempre sonhando. Quanto à possibilidade de pensar, ele pergunta: “Para um sonhador da matéria, uma uva bem composta não é já um belo sonho da vinha, a uva não foi formada pelas forças oníricas do vegetal?” (1986, p. 77).

E é assim que as imagens ganham vida metafórica na poesia barriana: é quando vê o desejo sendo representado imagetivamente pelo sonho da natureza que se revela para ele como devaneio. Neste, o poeta conversa com os seres naturais.

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal.
Era a mesma lesma.
Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Eu era pervertido naquele espetáculo. E se eu fosse um *voyeur* no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (Pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) nunca escondi aquele meu delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra. Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão. Lagartixas fossem muito principais do que as lesmas nesse ponto. Eram esses pequenos seres que viviam ao gosto do chão que me davam fascínio. Eu não via nenhum espetáculo mais edificante do que pertencer do chão. Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir as fontes da terra. (BARROS, 2003, p. V).

Neste trecho, o poeta invoca a força onírica presente nos objetos da natureza. Seu texto imagético, atado a um simbolismo próprio, encarna as surpresas da

matéria. No domínio de tais performances da linguagem, o poeta afirma que pertencer ao chão passa a ser um mérito, porque se tem a oportunidade de escutar o que a terra tem a dizer e que os homens pouco ou nada escutam, pois tem seus ouvidos distantes, apesar de terem seus pés firmes nessa que, produz nosso alimento, mas, dentre muitas coisas, é uma sonhadora.

O sonho do poeta é revelador da imagem literária com significado novo. É o que se vê no exemplo da lesma e da pedra, objetos da natureza, mas que no sonho do poeta se nutrem de amor. Para Bachelard (2001), esta imagem — a imagem material — é simples, e o poeta a oferece com clareza quase absoluta. Observe-se o que escreve sobre o conceito de “consciência criante”. Trata-se (falando da imagem poética nova) de uma simples imagem! Torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência.” (id, 2001, p.1). Desse modo é que, com base neste conceito, Manuel é um poeta que deve ser considerado criador de um texto poético original. É o poeta que conversa com os seres. Um belo exemplo é o poema GORJEIOS.

Gorjeio é mais bonito do que canto porque nele se
inclui a sedução.
É quando a pássara está enamorada que ela gorjeia.
Ela se enfeita e bota novos meneios na voz.
Seria como perfumar-se a moça para ver o namorado.
É por isso que as árvores ficam loucas se estão gorjeadas.
É por isso que as árvores deliram.
Sob o efeito da sedução da pássara as árvores deliram.
E se orgulham de terem sido escolhidas para o concerto.
As flores dessas árvores depois nascerão mais perfumadas.
(BARROS, 2000, p.13).

Neste poema, as coisas da natureza interagem numa relação íntima. A árvore se alegra pelo merecimento de servir de cenário para o cantarolar apaixonado de uma pássara enamorada, que jamais escolheria o ombro do homem para esse feito. Portanto, ser árvore fincada neste poema é comungar da liberdade que goza o pássaro de voar. É sob este efeito de cumplicidade e harmonia que as flores da árvore hão de absorver no seu perfume o amor da pássara. Deve-se atentar, aqui, para a atração que a matéria e a palavra exercem mutuamente. O sentido tanto vem da palavra como do dinamismo dos objetos e suas ações. Nesta tensão entre a natureza e o símbolo revela-se, para o poeta e seus leitores, a estrutura ontológica do mundo.

5 CONCLUSÃO

O esforço de interpretar a produção poético-comunicativa do poeta sulmatogrossense Manoel de Barros, realizado nesta monografia, pretendeu discutir outras possibilidades de linguagem. O intuito foi fornecer algumas das categorias da linguagem poética analisadas por estudiosos e aproximá-las da “poesia ontológica” do poeta. É preciso, no entanto, reconhecer que este tema está longe de uma conclusão. Pretendeu-se apenas chamar a atenção para o poder de comunicação das linguagens que se nutrem de imagens.

Procurou-se embasamento teórico para averiguar algumas passagens dos textos de Manoel de Barros nas obras do filósofo francês Gaston Bachelard e do soviético Mikhail Bakhtin.

Bachelard confere à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise, os lugares e os espaços, bem como os objetos que povoam o mundo, ao nível poético do devaneio. O autor pensa que “a sublimação, na poesia, sobrecarrega a psicologia da alma terrenamente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria; trata-se de qualquer drama que ela seja levada a ilustrar”. (BACHELARD, 2000, p. 14).

O estudioso ajuda a perceber também o caráter fenomenológico do poeta em apreço. As imagens na sua obra não são necessariamente vividas e/ou imagens que a vida prepara; elas nascem da criação do poeta, ou seja, ele descreve o invisível, preparando-nos outra linguagem. É no campo da ontologia poética que se manifesta a fenomenologia de Barros. Esta ciência auxilia o poeta que abre a porta do devir. Segundo Bachelard, “a poesia, sobretudo em seu surpreendente processo atual, não pode corresponder senão a pensamentos atentos, apaixonados por algo desconhecido e essencialmente abertos ao devir”. (2000, p.15).

Já o filólogo Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre linguagem, considera que o discurso poético preserva uma linguagem viva e única, sem amarras, universalmente infinita e estilizada, ao contrário da linguagem social. A estrutura do texto poético enunciado trava um diálogo constante de duas vozes: a do autor e a do leitor. Manuel leva a cabo esta liberdade lingüística e manobra a seu jeito a linguagem enunciada na composição da sua obra.

Não se tratou, no presente estudo, de outra linguagem ou de nova linguagem, senão de outra percepção da linguagem por meio da vivacidade da imagem presente em seu campo de significação. Manoel de Barros mostra que, paradoxalmente, é preciso estar atento para perceber com mais sensibilidade a vida e com ela entreter-se, para abrir-se aos devaneios de outras práticas lingüísticas. Para esta compreensão, buscou-se inspiração no estudo interpretativo dos textos, a hermenêutica. Estudou-se a obra de Richard E. Palmer. Ao findar a monografia, ficou-se com a sensação de que a caminhada foi curta por um universo que carece de maior aprofundamento.

Fica a provocação: se, entre as distintas formas da linguagem, a comunicação humana pode enveredar para uma não tão comum performance da palavra, por que não colocar em pauta, principalmente no âmbito da comunicação social, essa distinta linguagem da poesia? A proposta é de que ela saia dos restritos círculos intelectuais e mereça ser linguagem com trânsito livre na sociedade.

REFERÊNCIAS

1. BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
2. _____. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
3. _____. **O Livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
4. _____. **Ensaaios fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
5. _____. **Memórias inventadas: A infância**. São Paulo: Planeta, 2003.
6. _____. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro: 1991
7. _____. **Gramática expositiva do chão: (Poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
8. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: 2000.
9. _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: 1988.
10. BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: 1987.
11. BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
12. BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. São Paulo: UNESP, 1998.
13. CASTRO, Gustavo de. DRAVET, Florence (Org.) **Sob o céu da Cultura**. Brasília: Ed. Casa das Musas/ Ed. Thesaurus, 2004.
14. _____. INNERARITY, Daniel. **Filosofia, Poesia, Espionagem**. Brasília: Ed. Casa das Musas. 2008.
15. DAGOGNET, François. **Bachelard**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1986.
16. FLUSSER, Vilém. **Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades. 1983.
17. HUSSERL, Edmund. **A idéia da fenomenologia**. Lisboa -Portugal: Edições 70. 2000.
18. LEVIN, R, Samuel. **Estruturas Lingüísticas em Poesia**. São Paulo: Cultrix. 1975.
19. MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. In: **IV Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada**, 2004, Évora. Universidade de Évora, 2001.
20. PALMER R. Richard. **Hermenêutica**. Lisboa - Portugal: Edições 70. 1986.
21. QUILLET, Pierre. **Introdução ao Pensamento de Bachelard**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977.

22. RIBEIRO JÚNIOR, João. **Introdução à fenomenologia**. Campinas – SP: 2003.

ANEXOS

Foto: Shêiro



O poeta concebido de sorriso

A NOTÍCIA

Joinville-SC, 22 de dezembro de 2006

(Des) criador de palavras

Com 90 anos recém-completados, Manoel de Barros bate um papo sobre poesia, política e sobre as consequências de ter nascido empelicado.

"Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira."

Paulo Alves
Especial/Florianópolis

Poeta vanguardista e atemporal das letras brasileiras, Manoel de Barros furou gerações; é dos últimos remanescentes. Criou um rebuliço na estrutura da palavra. O poeta é um fazendeiro criador de gado no Pantanal, o que ele às vezes duvida. Entretanto, de criação de gado pouco conhece; o que aprendeu a vida inteira foi criar palavras. Ou melhor: descriá-las.

"O que não sei fazer, desmancho em frases."

O poeta diz que sua poesia é feita a partir das coisas jogadas fora, das inutilidades. Gosta de desestruturar a ordem. Não se preocupa em explicar, mas desexplicar. Para ele, é preciso reinventar o mundo. É o poeta de coisa nenhuma. É o poeta das rãs, dos grilos, das árvores, dos passarinhos, das lesmas, das brincadeiras de menino jamais esquecidas, do cisco de pé de parede, dos pedaços de paus e latas que bóiam nos rios depois das enchentes, "que é quando o rio fica mais gordo". O poeta dos entulhos, do monturo, das teias de aranhas esquecidas de serem varridas; o poeta de tudo que é jogado fora, de tudo que é esquecido, o poeta despropositado, um desequilibrista da palavra. É o poeta de Deus, o poeta do nada.

"Eu nasci empelicado...", disse Manoel de Barros. Escutei isso quando viajei de Brasília a Campo Grande (MS) para entrevistar o poeta, que me recebeu com a

mulher, Stella Barros. O encontro estava combinado para as 10 horas, mas não me dei conta da diferença de fusos horários entre os estados. Resultado: cheguei uma hora antes e saí da casa dele uma hora depois. O bom humor e a amabilidade fazem parte da filosofia de vida desse senhor de 90 anos, brincalhão e de sorriso frouxo, que criou um mundo imaginário de palavras, difícil de ser penetrado, mas não impossível. "Tudo o que não invento é falso. Só o que eu invento é real."

"Difícil fotografar o silêncio. Entretanto tentei. Eu conto: (...) Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra. Fotografei a existência dela. Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo. Fotografei o perdão."

Manoel de Barros é um poeta que vive para sua poesia. Não sabe fazer outra coisa, segundo ele. Passa horas do dia no "lugar das inutilidades", como chama seu escritório de trabalho, que é um dos cinco apartamentos da casa dele. Local aconchegante, clareado. As prateleiras repletas de livros, um retrato preto e branco do pai e da mãe, misturado entre os papéis. Uma antiga escrivaninha espaçosa que, além de livros, tem várias miniaturas de animais que ganha das pessoas. Um suporte com muitos lápis, de vários tamanhos e bem apontados, alguns já gastos pelas palavras. "Onde eu estou, as palavras me acham", diz o poeta. E desse encontro já escreveu 22 livros e se prepara para lançar mais um com poesias inéditas.

...E o sentido de tudo aos 90 anos... Manoel de Barros – POETA

Paulo- Você foi jornalista no Rio de Janeiro. Como foi essa experiência?

Manoel de Barros - Eu fiquei no "Correio da Manhã" pouco tempo, quem me levou pra lá foi um jornalista que trabalhava lá há muitos anos e cobria naquele tempo... No tempo a que estou me referindo, os poderes Judiciário e Legislativo funcionavam lá no Rio, então ele cobria a Câmara dos Deputados. Era amigo meu, ele me levou para o jornal e passei alguns dias, depois fiquei chateado e não me encantei com a profissão de jornalista, não me interessa. Não tenho nenhum encanto para informar as coisas. Eu gosto de ler assim, eu penso que a informação corta um pouco a imaginação criadora, por isso é que passei uns 20, 30 dias só e caí fora. "Não gosto da palavra acostuada".

Paulo - Você já escrevia poesia nessa época?

Barros - Ah, sim. Meu primeiro livro de poemas, escrevi com 18, 19 anos e publiquei com 20 anos. Eu tinha um amigo de carreira diplomática, o Henrique Rodrigues Alves, que morreu como embaixador em Moscou. Na época, ele tinha uma imprensa particular, como João Cabral também tinha. Eu mostrei o livro, ele olhou e falou: "Puxa! Vamos publicar lá na minha imprensa". Eu pensei ser brincadeira... e publicou 20 exemplares, me deu um que eu perdi, e deu outros para alguns amigos dele (risos)... Mas eu tinha meu original que mais tarde publiquei pela Record. A Record falou: "Quero publicar toda sua obra". Mas primeiro foi a Editora Civilização Brasileira, do Ênio Silveira, que me procurou e resolveu fazer uma espécie de coletânea dos meus primeiros nove livros. Depois a Editora acabou, a própria Record comprou, e quando o Ênio morreu, a Luciana Villas Boas, que era editora principal de lá, me telefonou e me convidou para ir pra Record, e eu fui. Gostava muito da Record... Luciana falou: "Vamos publicar toda sua obra. Vamos começar tudo do zero". E até hoje a Editora publica todos os meus livros.

Paulo - Você interfere na diagramação do poema, na exposição dele na página?

Barros - Não... não... Não gosto de ler meus poemas depois. Já sofri pra escrever... já padeci. Porque para eu poder entregar meu livro pra uma editora, eu só entrego depois que acho que está bom, e depois que eu boto pra minha mulher Stella. Se ela acha ruim, fala assim: sobe, vai trabalhar mais que não está bom. Isso é verdade. Nós somos casados há 60 anos quase, de forma que ela conhece tudo que escrevo, até onde eu posso chegar, e, às vezes, ela fala assim: "Ainda não está você, ainda não é você". Ela me conhece mais do que eu... Aí eu subo... Boto a mão na massa e trabalho até ser Manoel.

"Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas
quando não desejo contar nada, faço poesia."

Paulo - Quando você projeta a imagem no poema, isso tem uma implicância maior do que a própria idéia?

Barros - Sim.... sim... não tenho muito amor pela idéia não. Para o poeta, a coisa mais importante é a imagem. Na imagem, você pode descobrir alguma idéia, mas eu não escrevo obedecendo à idéia, querendo expressar uma idéia minha, um pensamento. Eu sou como árvore, eu só floreio.

"As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.
A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras."

O truque era só virar bocó.
Como dizer: Eu pendurei um bem-te-vi no sol..."

Paulo - E a rima?

Barros - A rima no meu poema é interna, entre as sílabas, as palavras. Mas eu gosto muito da rima na literatura de Cordel, que os trovadores do Nordeste, os repentistas trovam muito bem, eles têm um dom para isso, não sei... eles têm a intenção de contar a realidade do povo deles, a miséria principalmente. Eu gosto muito de ler, eles me mandam os livros.

Paulo - Você teve algum contato com a literatura dos poetas cordelistas do Nordeste, do tipo Zé Limeira e Zé da Luz?

Barros - Zé Limeira, o poeta do absurdo? Eu tenho um livro dele aqui. Aquele é o melhor de todos (risos...), que não obedece nada. (risos)... Negócio bom em poesia é não obedecer nada. Não obedecer à gramática, à filologia, nada. É como a língua infantil. É preferível você obedecer à desordem da fala infantil do que obedecer à ordem gramatical. Em poesia, isso é muito mais importante.

"Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas."

Paulo - No meu entendimento, sua poesia é plástica, o que você pode falar sobre isso?

Barros - Eu li em Vieira, ele tem uma frase que fala: a imagem poética tem de ser ouvida para ser vista. Você ouve e vê. Então, eu fiz uma frase, uma imagem que está no último livro que publiquei. A manhã... (fiz a manhã como uma mulher... é biológico). A manhã de pernas abertas para o sol. Então você ouve aquilo para ver uma mulher, não é? Que eu chamo de manhã. A manhã está de pernas abertas para o sol, que a fecunda. Então, Vieira explica dessa maneira, que imagem é uma coisa que você vê de ouvir. Eu achei isso muito importante. Agora, eu sou imagético por natureza. Não sei, tenho uma espécie de visão.

Paulo - Depois de ler alguns dos seus poemas, cheguei à conclusão de que Manoel de Barros é um poeta que arruma as palavras para desarrumar.

Barros - Sim senhor... (risos). Para aprender a desarrumar o mundo. Eu não gosto do comportamento do mundo assim, digamos em tese. Das coisas muito comportadas eu não gosto. Muitos críticos já falaram isso, que eu desestruturo a

linguagem para criar uma nova natureza. Uma natureza de outra maneira não é nova natureza. O Picasso, desculpem a comparação, faz mulher até com o olho no meio da testa, com o nariz pro lado, ele modifica a natureza. Ele não gosta da coisa acostumada, eu não gosto da palavra acostumada. Então, eu modifico mesmo, pra modificar também o comportamento das coisas do mundo. Não tiro as coisas, nem falo que são outras coisas, mudo de lugar, mudo o comportamento.

Palavras

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem.
Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar.
Vem uma palavra e tira o lugar debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado...

Paulo - A poesia de Arthur Rimbaud tem uma identificação com a sua pela mesma falta de exatidão, o que você pode dizer sobre isso?

Barros - O Rimbaud é uma pessoa que também usou uma poesia universal, uma poesia do mundo. Foi lá na França que eles começaram a dar maior valor. Porque a poesia não é um fenômeno de idéias, mas de linguagens. E Rimbaud usava a poesia como fenômeno de linguagem, o Baudelaire também, o Valery também, e também o Mallarmé, que falava que poesia não se faz com sentimentos, poesia se faz com palavras. Manobra com a palavra. Disso é que tem que nascer a poesia. Eu sou manobreiro de palavras.

Se no tranco do vento a lesma treme,
no que sou de parede a mesma prega;
se no fundo da concha a lesma freme,
aos refolhos da carne ela se agrega;
se nas abas da noite a lesma treva;
no que em mim jaz de escuro ela se trava...

Paulo - Você atravessou muitos acontecimentos da história política brasileira. Como examina o governo Lula?

Barros - Eu até fui eleitor do Lula. Com toda esperança que o povo tinha, porque era um partido ético, que a gente tinha a certeza de que entraria e não iria roubar como os políticos em geral. Mas aconteceu o contrário, estão roubando mais. Eu fiquei desencantado. Eu gosto do pessoal do PT, o Gilberto Gil esteve aqui conversando comigo, bati um papo com ele, eu gosto do pessoal do PT, mas eu estou desencantado... Não tenho razão nenhuma para ter outras esperanças, inclusive já estou fraco de esperança. Tenho poucas (risos)... A gente vai envelhecendo, vai vendo o mundo, vai sentindo as coisas e vai tendo decepções...

desilusões... desencantos todo dia, toda hora. Você imagina ter desencantos por 90 anos... É muita coisa pra agüentar, pra ainda ter esperança. E eu ainda tenho sempre, sabe. Minha mulher até fala assim: todo presidente que entra aí, você é a favor. Mas eu sou, eu tenho esperança.

Paulo - Você diz nos escritos: "Ainda bem que eu recebi uma herança dos meus pais". Por quê?

Barros - Se eu não recebesse, estava na sarjeta, já tinha morrido. Eu não sei fazer nada, meu querido... Eu só sei fazer isso, eu ia pro buraco mesmo, minha mulher fala isso. Sou um cara sem espírito prático, não sei nem contar dinheiro. É verdade. Nasci empelicado, sabe o que quer dizer isso? É o seguinte: a criança para nascer, a parteira, o médico seja quem for... rasga a bolsa onde a criança vive, dentro da mãe, né... A bolsa rasga e a criança nasce. Eu nasci com a bolsa inteira, minha bolsa foi rasgada depois, quando já estava na cama, aí que rasgaram a bolsa e me tiraram. Dizem que quem nasce empelicado, tem muita sorte.... (risos)